

Centro Georges Pompidou 1992. 20 años de ilusión

RUFINO HERNANDEZ MINGUILLON, DR. ARQUITECTO

El año 1972 vio nacer el más importante edificio influido por la actitud vanguardista de los años 60, el Centro Georges Pompidou, situado en el barrio de Beaubourg de París. El edificio, reflejo paradigmático y víctima favorecida de los planteamientos mecanicistas, consumistas y publicistas de la vanguardia, unas veces alabado, otras vituperado hasta el límite, constituye sin duda un punto de referencia fundamental en el estudio de los desarrollos posteriores de la arquitectura moderna, y exige una reflexión más, cuando la ideología que lo hizo posible intenta sin éxito superar el fracaso de su aparente victoria.

Prescindiendo de valoraciones referidas al campo socio-urbanístico, que quedan fuera del alcance de este artículo, la crítica ha sido inconsecuentemente ramplona al analizar un edificio que pretendió ser modelo de una nueva arquitectura.

Frampton, que contempló el edificio como *“una realización de la retórica tecnológica e infraestructural de Archigram”* y le atribuyó *“logros paradójicos, el éxito popular y la pugna por el desarrollo tecnológico”*,

realizó un juicio funcionalista, incomprensible al plantearlo sobre un edificio concebido como conjunto de contradicciones variables, organizadas con el fin de obtener la máxima libertad.

La crítica de Frampton está perfectamente ajustada, pero pertenece al campo de la arquitectura-construcción y no el de la arquitectura-teoría. No hay duda de que el derroche tecnológico no atendió la naturaleza de un centro de arte y cultura, y de que la flexibilidad extrema condujo a la utilización de elementos desproporcionados desde el punto de vista constructivo y estructural, hasta el extremo de llegar a comprometer el volumen del propio edificio, que tuvo que reducir su contenido y número de plantas, desparramándose además bajo el subsuelo contiguo. Pero la crítica fundamental es que no ofreció lo que inicialmente pretendía, que escondió la incapacidad de construir lo inconstruible en una parafernalia de exagerada tecnología innecesaria y que finalmente, adquirió una coherencia formal claramente basada en los esquemas compositivos de la arquitectura tradicional.



Figura 1
Contexto urbano del edificio

El Centro de Arte y Cultura de París no pudo ofrecer la libertad y el cambio prescritos por Archigram y la vanguardia como respuesta a la arquitectura moderna y a la sociedad que la sustentaba, sino que inconscientemente fue deformándolos atendiendo planteamientos absolutamente estrictos y rígidos.

La afirmación de Jencks en el epílogo de su obra **Movimientos modernos en arquitectura**, expresa con cierta ironía la debilidad resultante de un proyecto planteado desde la crítica al universo de sistemas arquitectónicos-constructivos: "(...) el centro Georges Pompidou es la Plug-in-City de Archigram, con su estructura vista y con sus instalaciones pintadas en los azules y rojos de Francia. Casi

todos sus detalles parten de la exageración de alguna de las ideas modernas. La **piel y los huesos** de Mies son ahora una **piel oculta** con unos **huesos redundantes**, un exoesqueleto; el espacio reticular universal del interior es ahora un hangar abierto a la abstracción sostenido por cerchas gigantescas; la construcción queda vista hasta el punto de que las piezas articuladas se alzan como enormes mandíbulas reptilianas y metálicas, una imagen casi del Art Nouveau; la circulación expresada siempre de acuerdo con la doctrina moderna, se convierte ahora en el tema fundamental del edificio, puesto que es tan divertido elevarse sobre los tejados de París en las vermiformes escaleras mecánicas; mucha gente viene al centro cultural sólo para practicar este deporte".

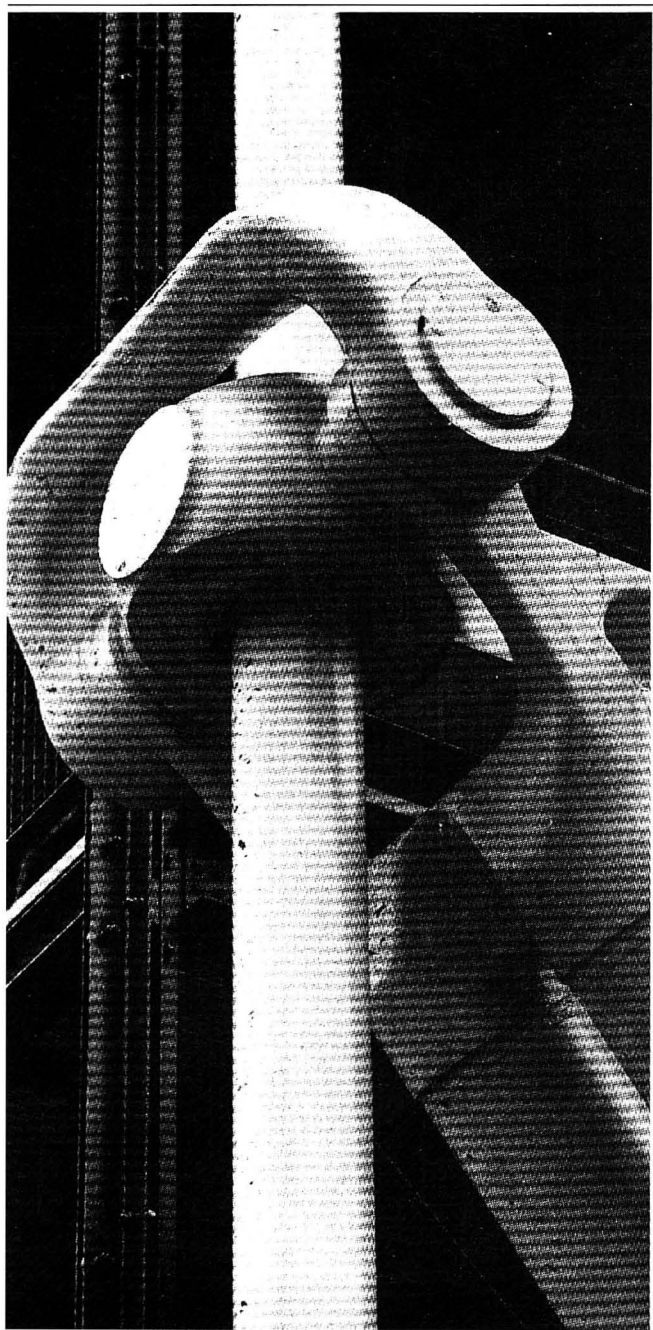


Figura 2

Enlace entre ménsula de viga y tirante de fachada

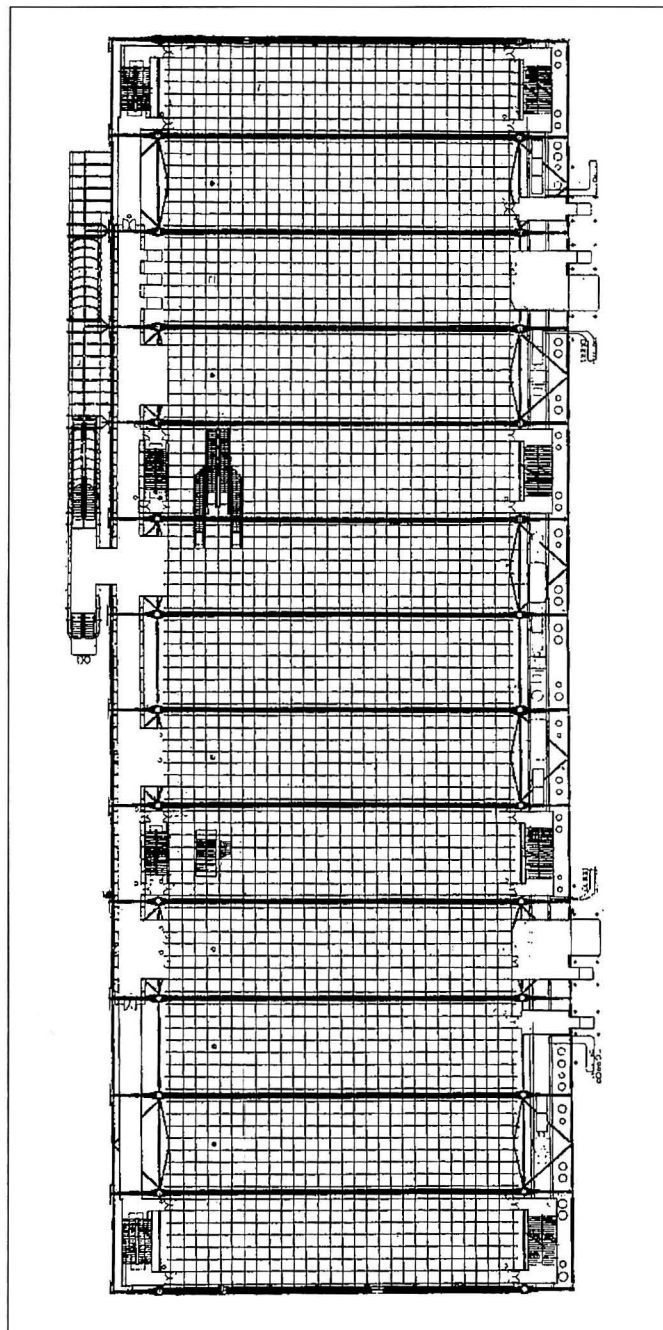


Figura 3

Planta tipo

Al final, Rogers y Piano obtuvieron un edificio moderno heterodoxo, en el que el utilitarismo reduccionista que habían alcanzado por la vía de la abstracción formal y la lógica constructiva funcional fue sustituido por un formalismo tecnológico heredero del constructivismo de principios de siglo.

Los planteamientos iniciales de los arquitectos inexpertos cedieron paulatinamente ante los estudios de los sesudos ingenieros de Ove Arup. La absoluta movilidad dio paso a los espacios ininterrumpidos, que de alguna forma permitían una teórica movilidad total en su interior.

Para que el espacio fuese totalmente continuo se utilizaron dos únicas paredes sustentantes (distantes 50 metros entre sí) formadas por soportes circulares de acero entre las que se tendieron vigas de celosía de gran canto. Para reducir los momentos flectores de las vigas y disminuir su canto se utilizó un ingenioso sistema en el cual la viga era resistida por una ménsula articulada al soporte cuya tendencia al giro era compensada por un tirante exterior. El arriostramiento en el plano transversal se resolvió mediante Cruces de San Andrés, con no excesiva fortuna formal.

La luz exagerada de la estructura y el sistema estático utilizado exigieron la utilización de materiales de calidades especiales, el empleo de sistemas de protección contra el fuego compatibles con la expresión desnuda de las grandes vigas y la realización de piezas que exigieron la fundición en moldes con procedimientos casi artesanales, muy lejanos de los conceptos de seriación y tipificación inherentes a la concepción moderna.

El marcado valor visual (ya programático) del edificio condujo a la utilización de un sistema estructural absolutamente diverso en la subestructura, donde se utilizaron pórticos diafragmáticos (en

el sentido de las grandes vigas de la superestructura), que generaban un espacio no continuo.

El cerramiento, que se situó por el interior de las paredes estructurales a un metro de éstas, dejaba una superficie continua en cada planta de 48 x 169 m. Concebido como muro cortina, planteó prácticamente todos los problemas constructivos imaginables. La **broma** de exponer al exterior no sólo los elementos sustentantes verticales y de arriostramiento, sino además todos los elementos posibles de los sistemas de instalaciones y comunicaciones, exigió la resolución de una infinidad de juntas del cerramiento con elementos diversos, no siempre suficientemente adaptadas y necesitadas de un costoso mantenimiento.

Este problema se vio agravado por la gran altura de los paneles de fachada, exigida por el considerable canto de las vigas de celosía. Para poder resistir los empujes horizontales los montantes del cerramiento fueron suplementados con un tirante y dos péndolas. Además, la limpieza exterior de los cerramientos condujo a plantear plataformas exteriores que los hiciesen accesibles.

Hay que reconocer, sin embargo, que todos los problemas suscitados y las soluciones que exigieron fueron admitidos de muy buen grado por los proyectistas, ya que eran las propias necesidades las que estaban generando la forma del edificio, sus fachadas.

El Centro Georges Pompidou insinuaba de forma incipiente el concepto de piel plurifuncional, que sería desarrollado posteriormente, especialmente por Norman Foster en el Sainsbury Center. En el edificio de Beaubourg el espacio comprendido entre el arriostramiento exterior y el cerramiento alberga elementos fundamentales de los distintos sistemas del edificio. Sin embargo, esta agrupación no pretendida se refiere a los elementos aparentes, de gran volumen y clara visualización, sin obedecer a una metodología claramente estructurada. La cla-

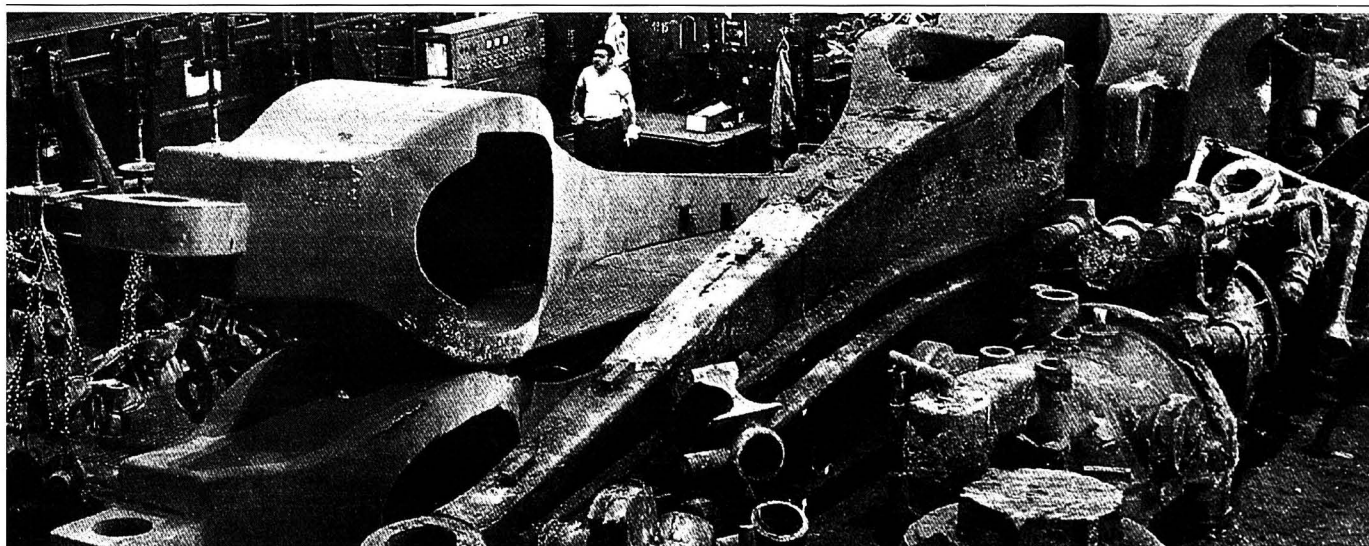


Figura 4

Ménsula recién fundida en la factoría

la afuncionalidad como espacio de servicio complejo se evidencia en la necesidad de protección específica y diferenciada de los distintos elementos, que en ningún caso se han pensado como pertenecientes a un organismo único. Se trata por tanto de una primera fase de carácter analítico a la que se accedió desde pronunciamientos completamente diferentes.

La dificultad de resolver actualmente los problemas originados por la obsolescencia de los equipos y redes de servicio y de los propios sistemas a los que responden aquellos, sin alterar la solución plástica, pone de manifiesto la falta de flexibilidad del artefacto supuestamente dinámico, el poder condicionante de la concepción plástica concebida y la lejanía entre los presupuestos iniciales y el resultado obtenido.

El fracaso funcional-ideológico del edificio, junto con el de las ideas en que se sustentaba produjeron una frustración total en los ideólogos utopistas, especialmente al observar el desplazamiento de sus correlegionarios hacia las posiciones más antagónicas.

El paso del entendimiento de la sociedad-ciudad postindustrial como monstruo irrecuperable que exigía soluciones alternativas, hacia actitudes reueltamente combativas, dirigidas a alcanzar el dominio cívico-social y a extirpar el cáncer que el desarrollo consumista había introducido en la ciudad-sociedad preindustrial (entendida entonces como conjunto desarrollado armónicamente), no

podía ser asumido por quienes habían consumido sus primeras energías en combatir el revivalismo posbélico. Las nuevas teorías procedentes del sur, inspiradoras del proceso recuperador de la ciudad-sociedad preindustrial no tuvieron gran oposición para asertar sus dardos más afilados contra el indefenso intruso.

Hoy todavía los autores del Centro Pompidou se defienden de las críticas sobre su obra mentándola como una broma. Una broma visitada por más personas que el museo del Louvre antes de su última reforma, que ha generado una recuperación en su entorno desconocida en ninguna actuación revivalista, y que ha influido de forma concluyente en el desarrollo de la arquitectura más reciente.

Veinte años después de su nacimiento las actitudes generales y específicas ante el edificio continúan siendo extrañas y su análisis extremadamente complejo.

La sociedad progresista y abierta, que con interesada racionalidad y lógica, impulsó el desarrollo de una propuesta nacida de la irracionalidad, y que se ha nutrido de la alucinación, se enfrenta ahora a su propia imagen especular. La ilusión de la victoria sobre la subjetividad asumida trasluce la universalidad imposible, la lucha intestina más terrible por el bien mínimo y esencial. La crisis de la cultura democrática del bienestar ha propiciado ya la búsqueda de una nueva alucinación, de un nuevo espejismo de relevo para lo moderno, de un nuevo Pompidou.